

Stephen Hinton:

ALTE MUSIK ALS HEBAMME EINER NEUEN MUSIKÄSTHETIK DER ZWANZIGER JAHRE

In seiner unveröffentlichten Doktorarbeit von 1923 zu dem Thema "Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert" legte der junge Musikwissenschaftler Heinrich Bessler u.a. die ersten Früchte seiner seither berühmt gewordenen Überlegungen zur Musikästhetik vor. Es ging ihm, wie auch in seinem oft zitierten Habilitationsvortrag "Grundfragen des musikalischen Hörens", vor allem darum, dem ästhetischen Kontext von Musik gerecht zu werden und somit die aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Werte zu relativieren. Da alte Musik, der Gegenstand von Besslers Untersuchung, zweifellos einer gänzlich anderen Musiktradition angehört, muß sich der Musikwissenschaftler von den ästhetischen Vorstellungen seiner eigenen Zeit distanzieren. Richtiges Verständnis der älteren Tradition bedarf einer anderen Sichtweise, ja es setzt eine angemessene Methodologie voraus, die Bessler am Anfang seiner Arbeit zu entwerfen versucht. "Die Tatsache, daß Musik a u f g e f ü h r t werden muß, daß sich ihre Seinsweise erst im wirklichen Musizieren angemessen erfüllt und beliebig erneuert werden kann, bestimmt die Grundstruktur des M u s i k l e b e n s; wenn in der auf Grund ihres Sachgebiets immanent geforderten besonderen Arbeitsweise der Musikwissenschaft diese Tatsache noch keine prinzipielle Beachtung gefunden hat, so scheint dies in der klassizistisch-romantischen Musikanschauung begründet zu sein, andererseits auch wohl durch die meist ohne ursprüngliche Berücksichtigung des musikalischen Sachgebiets erfolgenden Fragestellungen der Ästhetik"¹.

Bereits hier also erscheinen die Motive, die in den nächsten Jahren die Grundtendenz von Besslers musikwissenschaftlicher Forschung bestimmen sollen. Die Beschäftigung mit alter Musik versteht sich bei einem Musikwissenschaftler seiner Generation beinahe von selbst. Und zwei Jahre später legte Bessler eine Habilitationsschrift vor, die "Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry" zum Thema hat. Dabei richtete er sein Interesse in beiden Arbeiten auf ein und denselben Aspekt des jeweiligen Gegenstandes. In der Doktorarbeit sprach Bessler von der "Grundstruktur des Musiklebens", in der Habilitationsschrift von "Zugangsweisen"². In beiden Fällen ist von einem Zugang zur Musik die Rede, der sich von "der klassizistisch-romantischen Musikanschauung" grundlegend unterscheidet und der, so Bessler, von der Musikwissenschaft bislang "keine prinzipielle Beachtung" gefunden habe. Er will eine neue Bahn einschlagen. Dazu setzt er sich von den gewöhnlichen "Fragestellungen der Ästhetik" ab, die den Horizont der herkömmlichen Musikwissenschaft mitgeprägt haben. Bei Motetten z.B. handele es sich um Werke, die "nicht zu 'ästhetischem Genuß' geschaffen" seien, die "überhaupt den 'Zuhörer' im üblichen Sinne nichts angehen, sondern nur den Gläubigen bei Gebet und Betrachtung"³. Wesentlich sei erstens, daß man an dieser Musik mitvollziehend teilnehme, nicht nur zuhöre, und zweitens, daß diese Kunst "stets aus der Fülle des unmittelbaren Daseins heraus vollzogen wird. Sie tritt ohne jeden im engeren Verstande 'ästhetischen' Anspruch auf"⁴.

Was Bessler aufgrund seiner Beschäftigung mit alter Musik ansatzweise entwickelt, ist eine Theorie der Gebrauchsmusik - im Gegensatz zu der sogenannten autonomen (Bessler sagt "eigenständigen") Musik der klassisch-romantischen Epoche -, eine Theorie, die ihren bekanntesten Niederschlag in dem oben genannten Vortrag "Grundfragen des musikalischen Hörens" gefunden hat.

Bessler stand gewiß nicht allein. Doch darf man die Bedeutung seiner Arbeiten nicht unterschätzen. Erstens verfolgte er zwar ähnliche Ziele wie andere Kollegen, so wie er

zweitens diesen wie auch seinen Lehrern wesentliche Impulse verdankte. Drittens trafen sich auch seine Forschungsinteressen mit damals aktuellen Diskussionen auf allen Kunstgebieten, in denen man ebenfalls bemüht war, die Vorherrschaft der romantischen Ästhetik für überholt zu erklären. Dabei aber stellte Bessler wohlgerne ein Musterbeispiel dar für eine Vermittlung zwischen Deskriptivem und Normativem, zwischen der Beschreibung von möglichen Zugangsweisen in der Kunst und der Aufstellung von kunstpolitischen Forderungen. Und seine Bedeutung für die Entwicklungen in der damaligen neuen Musik, so muß man viertens sagen, wurde von seinen Zeitgenossen gebührend anerkannt. Im folgenden sollen nun diese vier Aspekte kurz erläutert werden.

Der Begriff der Gebrauchsmusik stammt nicht von Bessler, geschweige denn von Paul Hindemith, wie oft behauptet worden ist. Freilich: ein solches zusammengesetztes Substantiv hätte jede Zeit von jedem kreativen Sprecher der deutschen Sprache geprägt werden können. Bei Bessler jedoch war es Terminus, wohl aber auch schon bei Paul Nettl in seiner 1921 veröffentlichten Habilitationsschrift "Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts", einer Arbeit, die die Grundlage bildet für den Artikel "Tanz und Tanzmusik", den Nettl für die zweite Auflage von Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte schrieb, sowie für den Aufsatz "Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert", der 1922 in der "Zeitschrift für Musikwissenschaft" erschien. In diesem Aufsatz hatte Nettl das Gegensatzpaar "Gebrauchsmusik" und "Vortragsmusik" aufgestellt, um Tanzstücke, "nach denen wirklich getanzt wurde", von Suiten, die "absolute Musik ohne Nebenzweck" waren, zu unterscheiden⁵. Letztere, also Vortragstänze, weisen nach Nettl "eine gewisse Entfernung von volkstümlicher Ursprünglichkeit" auf⁶. Mit Nettl setzte sich Bessler in seiner Doktorarbeit auseinander. Doch übernahm er die Bezeichnungen "Gebrauchsmusik" und "Vortragsfolge" und sprach von einer "Lebensdistanz", die sich "in einer Abkehr vom stilisierten Tanz" ausdrückt⁷. Die Vorgeschichte der Suite bildete ebenfalls das Thema von Friedrich Blumes Dissertation, die er 1921 einreichte, und die 1925 mit dem Titel "Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert" erschien. Blumes Gegensatzpaar bestand aus "Gebrauchstanzstücken" und "Kunstmusik"⁸. Bessler griff also nur einen Gegenstand auf, der bereits Gegenstand von Dissertationen war.

Man darf auch den Doktorvater Wilibald Gurlitt nicht vergessen, dessen Einfluß auf Besslers allgemeinen Ansatz außer Zweifel steht. Im Wintersemester 1921/22 z.B. hielt Gurlitt ein Seminar über "Grundfragen der vergleichenden Musikwissenschaft", im Jahr darauf über "Musik und Gesellschaft (historisch-soziologische Hauptformen des Musizierens)" - Themen also, die den Rahmen der "glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition", die Bessler die akademische Umwelt Hugo Riemanns nannte, deutlich sprengten. Gurlitt war auch daran interessiert, mittelalterliche Musik nicht nur als vergangene, sondern als gegenwärtige Praxis zu behandeln. 1924 berichtete Bessler über "Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle", über Vorführungen, die Gurlitt selbst leitete. Dessen Betrachtung, berichtet der Schüler, "geht von der Gebundenheit des mittelalterlichen Daseins aus"⁹. Zusammenfassend schreibt er folgendes: "Musikwissenschaftlich kommt der Vorführung jedenfalls (neben ihrer speziellen Bedeutung für das Mittelalter) das Verdienst zu, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß die Musikgeschichte auch eine Geschichte des K l a n g e s und des H ö r e n s umfaßt, und daß sie nicht zuletzt ein Stück G e i s t e s g e s c h i c h t e ist"¹⁰.

Was uns heute als eine Selbstverständlichkeit erscheint, war damals – zumindest in der Musikwissenschaft – eine Ansicht, die sich noch durchzusetzen hatte, die Ansicht nämlich des Freiburger Kreises um Gurlitt. In dieselbe Richtung zielte ein anderer Schüler Gurlitts, Herman Reichenbach, als er 1929 in seinen "Gedanken zur Musiktheorie" die Bemerkung machte: "Die letzten Forschungen der Musikwissenschaft (insbesondere der Gurlitt-Schule) haben doch den Gedanken der Absolutheit eines Musikwerkes nicht nur nicht gestützt, sondern gerade im Gegenteil den Beweis der allseitigen Bindung der Musik an das weltliche und geistliche Leben geführt"¹¹.

Allerdings war der Sprecher der Schule in der Öffentlichkeit nicht Gurlitt selber, sondern vor allem der Schüler Bessler. Er war es, der seine methodologischen Reflexionen über die Erforschung alter Musik zu einer allgemeinen Theorie, die für andere Epochen gültig ist, erhob und im Mittelpunkt des Interesses stand. Ebenso entscheidend wie der Einfluß Gurlitts war andererseits der Martin Heideggers – ein Einfluß, auf den Bessler an mehreren Stellen aufmerksam macht. Und es ist die philosophische Anstrengung, die vom unmittelbaren Gegenstand abstrahierende Reflexion, die ihn von seinen Kommilitonen abhob.

Wo Bessler bereits in der Doktorarbeit vom Musikleben spricht, meint er damit das "faktische" Leben und erklärt, daß dieser Begriff hinweise "auf den fortwährend in den verschiedensten Weisen gehabten, erlebten Zusammenhang von Tendenzen, Begegnungen, Selbst- und Umweltserfahrungen und dergl., dessen begriffliche Erfassung in philosophischer Abzweckung von M. Heidegger (in Freiburger Vorlesungen seit 1919) systematisch unternommen worden ist"¹². Das Interesse am Mitmachen im Gegensatz zum reinen Hören in der Musik, könnte man sagen, ist einem zentralen Motiv von Heideggers Phänomenologie entnommen, die in den 20er Jahren eine besonders breite Resonanz fand. Und wie Rudolf Stephan erkannte, läßt sich der Begriff Gebrauchsmusik ohne Weiteres als musikalisches "Zeug" im Sinne Heideggers ansprechen¹³. Redet Heidegger von zwei grundverschiedenen Seinsarten, dem Zuhandenen und dem Vorhandenen, so Bessler vom "Umgangsmäßigen" und "Eigenständigen". Nebenbei sei gemerkt, daß Heidegger erst in den 30er Jahren sich mit dem Thema Kunst befaßte (mit Musik überhaupt nicht) und gerade die Autonomie eines Gebildes betonte und so, wenn überhaupt, es eher in die Nähe des Vorhandenen, jedenfalls weg vom Zuhandenen, rückte, so daß die Aneignung Heideggerschen Gedankenguts sich geradezu als produktives Mißverständnis erklären läßt.

In seinem Habilitationsvortrag bezeichnete Bessler das "stimmungshafte" und "assoziative" Hören als die wichtigsten "romantischen Zugangsweisen". "Das Versinken in klangverhafteten Stimmungen und demgegenüber das literarisch-illustrative Umdenken musikalischer Bewegung könnte uns fast vergessen lassen, was Musik ihrem ursprünglichen Sinne gemäß bedeutet – wären nicht gleichzeitig in tausend Dingen die Anzeichen einer Erneuerung zu spüren"¹⁴. Genau an diesem Punkt hören Besslers Ausführungen über Zugangsweisen auf, einen rein deskriptiven Charakter zu haben; sie lassen vielmehr erkennen, daß er den Abschied von der Autonomie-Ästhetik, den er für die Erforschung alter Musik für nötig erachtete und dann zu einem Teil einer generellen Theorie erhob, auch im aktuellen Musikleben für erstrebenswert hielt. Eben dieser normative Aspekt von Besslers Vortrag veranlaßte Hans Joachim Moser in seiner Besprechung desselben zu scharfer Kritik. Bessler antwortete darauf in einer Fußnote der gedruckten Fassung seiner Habilitationsschrift und behauptet, Moser "schneidet ... allerdings eine sachliche Auseinandersetzung von vornherein ab", da er "dem Verfasser 'eine irgendwie bolschewistische Grundeinstellung' andichtet"¹⁵. Moser meldete sich trotzdem wieder. Er

fürchtete, daß aus Bessellers Auffassung "ein Todesurteil für die Sinfonik von Beethoven bis Strauss" hervorgehe. "Daß der Bolschewismus gegenüber der 'zerreißenden Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins' (Besseler) umstürzende Wiederherstellung urtümlicher Verhältnisse sucht, jene Stufen auf denen eben Bessellers 'umgangsmäßige' Musik von selbst geblüht hat, ließ mich warnend aussprechen, ich sähe in seiner Feindlichkeit gegen das Konzertleben 'von Beethoven bis Strauss' eine 'irgendwie' bolschewistische Einstellung"¹⁶. Direkt anschließend an Mosers Erwiderung folgt im selben Heft eine kritische Bemerkung Bessellers, die sich wie ein kunstpölitisches Programm ausnimmt. "In unserer verzweifelten Lage noch an die Möglichkeit einer einheitlichen, geradlinigen, unkomplizierten Musikkultur zu glauben, wäre vollendete Utopie. Trotzdem, oder gerade deshalb kann ich es nicht als Schande empfinden, heute 'persönlich ganz entschieden auf der Seite der Gebrauchskunst zu stehen' (propagandalos heißt nicht standpunktlos!) ... Die 'umgangsmäßige' Musik umspannt viel weitere Grenzen, und mir scheint es h e u t e darauf anzukommen, daß das Musizieren wieder in den ursprünglichen Tiefen unseres Daseins Wurzel fasse, dauernde Lebensnotwendigkeit und -freude werde statt seltener Offenbarung oder Unterhaltung, einfach und selbstaufführbar statt kompliziert und anspruchsvoll ... Sicher hat die Jugendbewegung hier am stärksten und bewußtesten den Boden gelockert"¹⁷.

In der Tat, was hier formuliert ist, wurde in den nächsten Jahren in Wirklichkeit umgesetzt. Im Oktober 1926 nahm Hindemith an der ersten "Reichsführerwoche" der Musikantengilde teil. Die Freiburger Musikwissenschaft war auch vertreten und aktiv beteiligt, obwohl das Schulhaupt, Gurlitt, der vorhatte, über "Jugendbewegung und neue Musik" zu reden, verhindert war. Immerhin symbolisierte dieses Geschehen den Anfang einer neuen Entwicklung. Auf dem Rückweg schrieb Hindemith im Zug einen Brief an den jugendbewegten und -bewegenden Fritz Jöde, in dem er zur neuen Laienmusik bemerkte, "daß hier etwas geschieht, unser aller musikalisches Leben von Grund auf zu erneuern"¹⁸. Im Oktober 1927 ergreift Kurt Weill das Wort in einem im "Berliner Tageblatt" abgedruckten Artikel über "Verschiebungen in der musikalischen Produktion". "Es vollzieht sich", schreibt Weill, "eine Trennung zwischen jenen Musikern, die weiter, von Verachtung gegen das Publikum erfüllt, gleichsam unter Ausschluß der Öffentlichkeit an der Lösung ästhetischer Probleme arbeiten, und anderen, die den Anschluß der Öffentlichkeit aufnehmen, die ihr Schaffen in irgendein größeres Geschehen einordnen, weil sie einsehen, daß über der künstlerischen auch eine allgemein menschliche, irgendeinem Gemeinschaftsgefühl entspringende Gesinnung für die Entstehung eines Kunstwerks bestimmend sein muß"¹⁹. Diese Verschiebungen bedeuteten ganz konkret, daß das, was nun von Komponisten wie Hindemith und Weill gefordert wurde, auf den "avantgardistischen" Musikfesten - etwa in Baden-Baden - erprobt wurde. Gurlitt selbst sah Hindemiths Musik "in der Richtung auf das, was die Schlagworte 'Neue Sachlichkeit' und 'Neue Gebundenheit' abzüglich alles Modebeigeschmacks meinen"²⁰, wobei er diese zwei Begriffe offenbar als engverwandte ansah²¹. Die neue "gebundene" Musik, die Gebrauchsmusik, wurde demnach zur Neuen Musik im emphatischen Sinne des Wortes.

In den Auseinandersetzungen um die neue Musik der späten 20er Jahre berufen sich Kritiker immer wieder auf Besseler, wenn nicht explizit, dann doch verschwiegen. Erich Doflein vermerkte 1927, ähnlich wie Weill, einen "Wandel der Bedeutungen": "Wir stellen die Werke vor uns hin, anstatt mit ihnen umzugehen und sie zu gebrauchen. Dieses ästhetische Vor-sich-Hinstellen der Werke mag allgemein als das Selbstverständliche erscheinen und ergibt sich auch als Selbstverständlichkeit aus der romantischen Tradition, aus der Tendenz zur Absolutierung des Einzelwerks und des Einzelnen überhaupt"²². Und 1928

sprach Doflein in einem Aufsatz "Über Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik", von einer "Einstellung auf den Gebrauch", die, wie er 1929 äußerte, nichts anderes ist "als die nächstliegende Konsequenz aus einer wirklich sachlich genommenen Sachlichkeit"²³, und verwies ausdrücklich auf Besseler, der "dem Verfasser dieser Zeilen die entscheidendsten Anregungen gegeben" hat²⁴. Ein anderer "Melos"-Autor, Hans Gutman, zog ebenfalls Besseler heran, um für eine neue Gebrauchsmusik zu plädieren. "Wir wissen sehr wohl um die beiden Möglichkeiten der Musik, um die unleugbare Tatsache, daß neben der 'umgangsmäßigen' auch noch eine 'eigenständige' Musik lebt (um die überzeugenden Formulierungen Besseler zu übernehmen). Nur glauben wir allerdings, daß jener im Augenblick die größere Wichtigkeit zukommt"²⁵.

Von der Motette des Mittelalters und Suitenmusik des 17. Jahrhunderts bis etwa Weills "Dreigroschenoper", Hindemiths "Lehrstück" und Eislers "Maßnahme" ist - zugegeben - ein weiter, äußerst verwickelter Weg. Wie Nettle, Gurlitt und Blume vor ihm, mußte sich Besseler von der herrschenden Musikästhetik entfernen, um seinem Forschungsgegenstand gerecht zu werden. Aber indem er seinen neugewonnenen wissenschaftlichen Standpunkt in eine kulturpolitische Forderung ummünzte, trug er dazu bei, daß eine neue "Ästhetik" (wenn man sie noch so nennen kann) in bestimmten Kreisen die herrschende wurde. In den 20er Jahren war die alte Musik über die Musikwissenschaft zur ästhetischen Gegenwart, oder besser: zur gegenwärtigen Anti-Ästhetik, geworden.

Anmerkungen

- 1) Heinrich Besseler, Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert, Diss., Freiburg 1923, S. 3.
- 2) Zitiert nach: Heinrich Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfMw VIII (1926), S. 144.
- 3) A.a.O.
- 4) A.a.O., S. 145.
- 5) Paul Nettle, Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert, in: ZfMw IV (1922), S. 258.
- 6) A.a.O., S. 257.
- 7) Besseler, Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite, S. 28.
- 8) Friedrich Blume, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1925, S. 109.
- 9) Heinrich Besseler, Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, in: ZfMw VII (1924/25), S. 43.
- 10) A.a.O., S. 54.
- 11) Abgedruckt in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hrsg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg, Wolfenbüttel und Zürich 1980, S. 593.
- 12) Besseler, Beiträge, S. 4.
- 13) Rudolf Stephan, Die Musik der Zwanzigerjahre, in: Zu Paul Hindemiths Schaffen in den Zwanziger Jahren (= Frankfurter Studien Bd. II), hrsg. v. Dieter Rexroth, Mainz 1978, S. 10.

- 14) Heinrich Bessler, Grundfragen des musikalischen Hörens, in: JbP 1925, Leipzig 1926, S. 52.
- 15) AfMw VIII (1926), S. 146.
- 16) A.a.O., S. 380.
- 17) A.a.O., S. 381.
- 18) Paul Hindemith, Briefe, hrsg. von Dieter Rexroth, Frankfurt am Main 1982, S. 126.
- 19) Berliner Tageblatt vom 1. Oktober 1927.
- 20) Wilibald Gurlitt, Zur gegenwärtigen Orgelerneuerungsbewegung in Deutschland, abgedruckt in: Musikgeschichte und Gegenwart II, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1966, S. 100.
- 21) Siehe Stephen Hinton, Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit, in: Hindemith-Jb. 1985/XIV, Mainz 1986.
- 22) Melos VI (1927), S. 170.
- 23) Melos VIII (1929), S. 295.
- 24) Melos VII (1928), S. 292.
- 25) Hans Gutman, Grenzen der Simplizität, in: Melos VIII (1929), S. 307.

Zoltan Roman:

GUSTAV MAHLER: CONDUCTOR AND COMPOSER AS 'MUSIC HISTORIAN'

As a conductor, Mahler was unquestionably one of the most celebrated interpreters of his day, in the opera house as well as on the concert podium. Yet, because of his 'tampering' with the scores of even his most illustrious predecessors, his interpretive work often generated controversy, and even outright condemnation.

As a composer, Mahler was arguably one of the most important and unique figures in the transition from Romantic to 'Modern' music. Yet, unlike in the case of most other similarly inclined and active composers of the time (especially in the Germanic sphere - one needs to mention only Richard Strauss and early Schoenberg), in Mahler's oeuvre one does not find that oversaturation, that post-Romantic striving for excess which contains the seeds of its own disintegration, and thus creates an historical-stylistic necessity for the onset of the 'new'.

As a well-known and widely sought-after conductor-composer, Mahler was in a position to disseminate his own ideas about the music of the past and of the present, and so to shape and educate the musical taste of his audiences. Perhaps even more importantly, he was in a position to shape the musical future, so to speak. It is, in fact, evident at every turn from his music and from his verbal utterances that Mahler was passionately and constantly engaged in a search for the 'new'. Yet, there is no question of a "disintegration" in Mahler's art - at least not in the pervasive and general sense of the 'fin-de-siècle'. (I am assuming that in this, the one hundred and twenty-fifth anniversary year of Mahler's birth, we are finally free of the conservative, myopic